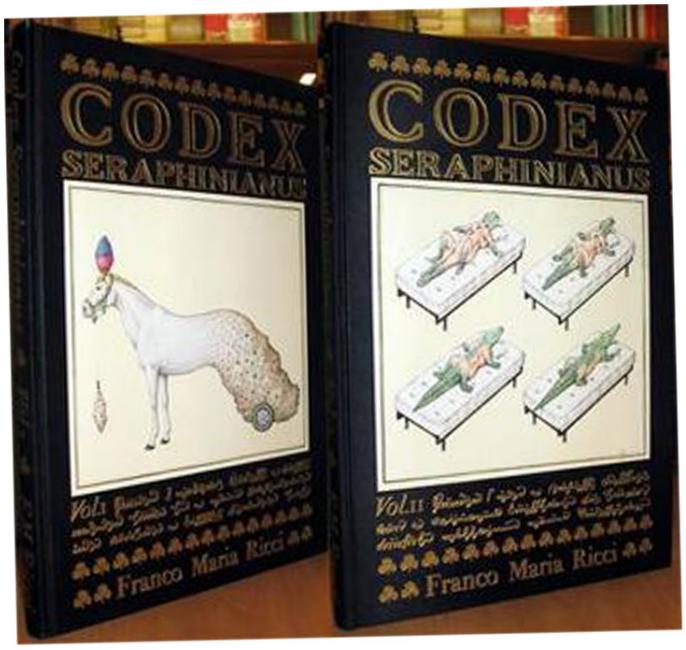

Italo Calvino

La enciclopedia de un visionario

En el principio fue el lenguaje. En el universo que Luigi Serafini habita y describe, creo que la palabra escrita ha precedido las imágenes: letra cursiva minuciosa y ágil y (hemos de admitirlo) clarísima, que siempre nos sentimos a un pelo de poder leer y que sin embargo se nos escapa en cada una de sus palabras y cada uno de sus caracteres. La angustia que ese Otro Universo nos transmite no viene tanto de su diferencia con el nuestro como de su semejanza: lo mismo la escritura que verosímilmente podría haberse elaborado en un área lingüística extraña para nosotros, pero no impracticable. Reflexionando se nos ocurre que la peculiaridad de la lengua de Serafini no debe de ser solamente alfabética sino sintáctica: las cosas del universo que este lenguaje evoca, como las vemos ilustradas en las láminas de su enciclopedia (*Codex Seraphinianus*, ed. Franco María Ricci) son casi siempre reconocibles, pero la conexión entre ellas es lo que nos parece trastocado, con acercamientos y relaciones inseperados. (Si he dicho «casi siempre» es porque hay también formas irreconocibles, y tienen una función muy importante, como trataré de explicar más adelante.) El punto decisivo es éste: la escritura serafiniana, sí tiene el poder de evocar un mundo en el que la sintaxis de las cosas está trastocada, debe contener, oculto bajo el misterio de su superficie indescifrable, un misterio más profundo que corresponde a la lógica interna del lenguaje y del pensamiento. Las imágenes de la existente contornean y superponen sus nexos, el desorden de los

atributos visuales genera monstruos, el universo de Serafini es teratológico. Pero también en la teratología hay una lógica cuyos lineamentos nos parece ver aflorar y desvanecerse de un momento a otro, como los significados de esas palabras diligentemente trazadas con la pluma.

Como el Ovidio de las Metamorfosis, Serafini cree en la contigüidad y la permeabilidad de todo territorio del existir. Lo anatómico y lo mecánico intercambian sus morfologías: brazos humanos que en vez de terminar en una mano, terminan en un martillo o una tenaza; piernas que se apoyan no en pies sino en ruedas. Lo humano y lo vegetal se completan: véase la lámina del cultivo del cuerpo humano: bosque en la cabeza, trepadoras que suben por las piernas, prados en la palma de la mano, claveles que florecen saliendo de las orejas. Lo vegetal se acopla a lo merceológico (hay plantas de tallo caramelo envuelto, espigas-lápiz, hojas-tijeras, frutas-fósforos), lo zoológico a lo mineral (perros y caballos a medias petrificados), y del mismo modo el cemento a lo geológico, lo heráldico a lo tecnológico, lo selvático a lo metropolitano, lo escrito a lo viviente. Así como ciertos animales asumen la forma de otras especies que viven en el mismo hábitat, así los seres vivientes se contagian de las formas de los objetos que los circundan.

El traspaso de una forma a la otra es seguido fase por fase en la pareja humana abrazada que gradualmente se transforma en un caimán. Es una de las más felices invenciones visuales de Serafini, a cuyo lado pondría, en mi selección ideal, los peces que al aflorar del agua semejan grandes ojos de estrellas de la pantalla; y las plantas que crecen en forma de silla, que basta cortarlas y desbastarlas para tener la silla de paja completa; y añadiré además todas las figuras en las que aparece el motivo del arco iris.

Para mí las imágenes que más desencadenan el trance visionario de Serafini son tres: el esqueleto, el huevo, el arco iris. El esqueleto parecería el único núcleo de realidad que resiste tal cual es en este mundo de formas intercambiables: vemos esqueletos a la espera de ponerse la envoltura de piel y carne (que cuelga de ganchos flojos como ropa vacía) y después de la operación de

vestirse se miran perplejos al espejo. Otra lámina evoca una ciudad de esqueletos, con las antenas de televisión hechas de huesos, un camarero que sirve un hueso en un plato.

El huevo es el elemento originario que aparece en todas sus formas, con cáscara o sin ella. Huevos sin cáscara caen de un tubo sobre un prado que cruzan arrastrándose como organismos dotados de perfecta autonomía locomotriz, para treparse luego a un árbol y dejarse caer de nuevo asumiendo los contornos característicos de los huevos fritos.

En cuanto al arco iris, tiene una importancia central en la cosmología serafiniana. Puente sólido, puede sostener una ciudad entera; pero es preciso decir que esta ciudad cambia de color y de consistencia al mismo tiempo que lo que la sostiene. Del arco iris, por agujeros circulares del tubo iridiscente, salen ciertos animalitos bidimensionales y multicolores, de formas irregulares y nunca vistas, que podrían ser el verdadero principio vital de este universo, corpúsculos generadores de la incontenible metamorfosis general. En otras láminas vemos que en el cielo, para tender los arco iris, hay una especie de helicóptero que puede dibujarlos en la forma clásica del semicírculo, pero también en nudo, en zigzag, en espiral, en gotas. Del fuselaje de nube de este aparato penden, colgados de hilos, muchos de esos corpúsculos policromos. ¿Un equivalente mecánico del polvillo iridiscente suspendido en el aire? ¿O anzuelos para pescar los colores? Son estas las únicas formas indefinibles en el cosmorama serafiniano, como dije antes. Seres de forma afín aparecen como corpúsculos luminosos (¿fotones?) en un enjambre que sale volando de un fanal, o como microorganismos atentamente catalogados al abrirse la sección botánica y la zoológica de esta enciclopedia. Quizá tengan la misma consisteneia de los signos gráficos: constituyen otro alfabeto, más misterioso y más arcaico. (Formas análogas aparecen esculpidas en una especie de Piedra de Rosetta, junto a la «traducción»). Tal vez todo lo que Serafini nos muestra es escritura: sólo el código varía. En el universo-escritura de Serafini, raíces casi iguales son catalogadas con nombres diferentes, porque cada barba de raíz es un signo diferencial. Las plantas retuercen sus tiernos tallos como las líneas trazadas por la

pluma, penetran en la tierra de la que apenas han brotado para aparecer de nuevo o para hacer nacer flores subterráneas.

Las formas vegetales prolongan la clasificación de las plantas imaginarias iniciada por la amable *Nonsense Botany* de Edward Lear, y continuada por la sideral *Botanica Parallela* de Leo Lionni. En el vivero de Serafini hay hojas-nube que asperjan las flores, hojas-telaraña que capturan insectos. Los árboles se desarraigan solos y caminan, van a la orilla del mar de donde zarpan batiendo las raíces como hélices de motoscafo.

La zoología de Serafini es siempre inquietante, teratomórfica, de pesadilla. Una zoología cuyas leyes evolutivas son la metáfora (una serpiente-salchicha, una vibora-lazo con zapatillas de tenis), la metonimia (un pájaro que es una sola pluma que culmina en una cabeza de pájaro), la condensación de imágenes (un palomo que es también un huevo).

A los monstruos zoológicos siguen los monstruos antropomórficos, tal vez tentativas fallidas en el camino de la hominización. Que el hombre se haya convertido en hombre empezando por los pies lo había explicado un gran antropólogo como Leroi-Gourhan. En las láminas de Serafini vemos una serie de piernas humanas que tratan de encontrar un complemento no en un torso sino en un objeto como un ovillo o un paraguas, o bien en una luminosidad de estrella que se enciende y se apaga. De esta última especie vemos una multitud de seres de pie sobre barcas a la deriva que descienden un río pasando bajo los arcos de un puente, en una de las figuras más misteriosas del libro.

La física, la química, la mineralogía inspiran a Serafini las páginas más calmas por ser más abstractas. Pero la pesadilla se reanuda con la mecánica y la tecnología, donde el teratomorfismo de las máquinas resulta no menos inquietante que el de los hombres. (Aquí las comparaciones remiten a Bruno Munari y a toda una genealogía de inventores de máquinas locas.)

Si pasamos a las ciencias humanas (que incluyen la etnografía, la gastronomía, los juegos, los deportes, la vestimenta, la lingüística, el urbanismo) debemos tener en cuenta que es difícil separar el sujeto hombre de los objetos, pegados ahora a él en una

continuidad anatómica. Hay también una máquina perfecta que satisface todas las necesidades del hombre y a su muerte se transforma en ataúd. La etnografía no es menos caprichosa que las otras disciplinas: entre los diversos tipos de salvajes catalogados con sus trajes característicos, sus instrumentos y sus habitaciones, está el hombre de las basuras y el hombre de la desratización, pero el más dramático es el hombre de la calle o el hombre-calle, con traje de asfalto adornado con la franja blanca de la siñalética.

Hay una angustia en la imaginación de Serafini que quizá alcance su culminación en la gastronomía. Y, sin embargo, también aquí se revela su particular alegría, expresada sobre todo en las invenciones tecnológicas: un plato provisto de dientes que mastican los alimentos, de modo que puedan ser absorbidos por una pajita; un mecanismo de suministro de peces como si fueran agua corriente, a través de cañerías y grifos, de manera de tener pescado fresco a domicilio. Me parece que la verdadera «gaia scienza» es para Serafini la lingüística. (Sobre todo por lo que concierne a la palabra escrita; la palabra hablada, que vemos colgar de los labios como una papilla negruzca, o bien extraída con caña de pescar de la boca abierta, despierta todavía cierta angustia.)

La palabra escrita es también viviente (basta pincharla con un alfiler para verla sangrar), pero goza de autonomía y corporeidad, puede llegar a ser tridimensional, policroma, levantarse colgando de globitos desde la página, o bajar a ella con paracaídas. Hay palabras que para tenerlas sujetas a la página hay que coserlas, haciendo pasar el hilo a través de los ojales de las letras anilladas. Y si se mira la escritura con lupa, el sutil hilo de tinta resulta recorrido por una espesa corriente de significado: como una autopista, como una multitud hormigueante, como un río bullente de peces. Al final (es la última lámina del Codex) el destino de toda escritura es deshacerse en polvo y también de la mano que escribe sólo queda el esqueleto. Líneas y palabras se despegan de la página, se desmenuzan, y de los montoncitos de polvo asoman los pequeños seres color arco iris y se ponen a saltar. El principio vital de todas las metamorfosis y de todos los alfabetos reanuda su ciclo.

(1982)